

## Vermessen – fotografische ›Menscheninventare‹ vor und aus der Zeit des Nationalsozialismus

MATTHIAS WEISS

*Schon bald nach ihrer Erfindung zählte man die Fotografie zu jenen bildgebenden Verfahren, mit deren Hilfe man entscheidend zur qualitativen Bestimmung und klassifizierenden Einordnung des Menschen beitragen zu können glaubte. Dies gilt nicht nur für anthropometrische Aufnahmen, die den Maßstab de facto ins Bild integrieren, sondern auch für all jene Fotografien, die auf ein vergleichendes Sehen ausgelegt sind. Ein kaum zu überschätzender Stellenwert kommt hierbei fotografischen Reihen zu, die die gezeigten Körper oder Gesichter unmittelbar zueinander in Beziehung setzen und in Form von Alben oder Büchern einem weiten Rezipientenkreis zugänglich waren. Der folgende Beitrag zeichnet deshalb in einem ersten Schritt das Entstehen von Reihenbildnissen und Bildnisreihen in außerkünstlerischen Kontexten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nach. In einem zweiten Schritt wendet er sich dann dem Einsickern beider Bildformen in die künstlerische Bildproduktion der Weimarer Zeit und ihrer Verinnahmung durch die Nationalsozialisten zu, die die den vorgängigen Reihen bereits immanente Blickposition in derart prekärer Weise zuspitzten, dass sie sich ins Paradoxe wendete – und damit von vornherein zum Scheitern verurteilt war.*

1939 wurde ein Bildband in großer Auflage publiziert, der für ›deutsch‹ befundene Gesichter aneinanderreihete und so eine Genealogie zu schaffen suchte, die vom Kopf eines Germanen aus antik-römischer Zeit über Feldherren und Gelehrte bis zum Konterfei Adolf Hitlers reichte.<sup>1</sup> Das vorrangig mit visuellen Mitteln geführte Argument, das historische Kontinuität und zugleich die ewige Gültigkeit alles Deutschen behauptet, tritt hier in seiner Konstruiertheit unverhüllt zutage. Subtiler wirksam werden dagegen Bildnisreihen, die nicht im Auftrag des Reichsministeriums für Propaganda, sondern im Rahmen oder zumindest im Umfeld volks- und rassekundlicher Erhebungen entstanden. Gemeint sind die Fotografien von Karl Eschenburg, Enno Folkerts, Henry Koehn, Erich Retzlaff, Hans Retzlaff und Erna Lendvai-Dircksen. Betrachtet man diese Bilder als Einzelaufnahmen, so scheinen viele nicht ideologisch motiviert zu sein. Sie vermitteln vielmehr den Ein-

---

<sup>1</sup> Das deutsche Führergesicht. 204 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus zwei Jahrtausenden, München, Berlin 1939.

druck von Porträts oder Trachtenstudien, die die Landbevölkerung der Dreißiger- und Vierzigerjahre vermeintlich unverfälscht wiedergeben. Als solche wurden sie denn auch nach 1945 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, und das zum Teil bis heute: Erich Retzlaffs Fotobuch *Deutsche Trachten* aus dem Jahr 1936 zum Beispiel wurde 1958 in nur leicht veränderter Form wieder aufgelegt.<sup>2</sup> Eine erhebliche Zahl von Fotografien aus Karl Eschenburgs ebenfalls 1936 veröffentlichtem Oktavband *Das ebene Land*, der vorrangig Landschaftsbilder, aber auch eine Reihe von Köpfen aus dem Mecklenburgischen versammelt, wurde 2001 in einen aufwändig produzierten Quartband mit dem Titel *Das alte Mecklenburg* übernommen.<sup>3</sup> Erna Lendvai-Dircksen wiederum, die 1932 *Das deutsche Volksgesicht* sowie zwischen 1939 und 1944 sechs Folgebände gleichen Titels publizierte,<sup>4</sup> brachte 1961 eine Auswahl ihrer Kopfstudien als *Ein deutsches Menschenbild. Antlitz des Volkes* heraus.<sup>5</sup> Eine abermals veränderte Auswahl ihrer Köpfe wurde 2003 verlegt.<sup>6</sup> Diese unterscheidet sich von den anderen Neuauflagen allerdings insofern, als dass der Herausgeber nicht nur durch die Verwendung des ursprünglichen Titels, sondern auch in Vor- und Nachwort unverhohlen an das nationalsozialistische Gedankengut der Erstausgaben anknüpft.

Anhand der Arbeiten von Erna Lendvai-Dircksen soll im Folgenden exemplarisch aufgezeigt werden, dass all die genannten Fotografien keineswegs harmlose oder politisch zu Unrecht vereinnahmte Porträts sind. Zu zeigen sein wird vielmehr, dass es sich um Typenbilder handelt, die das ihnen eigene propagandistische Sinnpotential eben nicht als Einzelbildnis, sondern erst im Zusammenwirken mit anderen Bildern, als Bildnisreihe entfalten.<sup>7</sup> Mit in die Betrachtung einzubeziehen ist demnach, dass die Fotografien von Anfang an auf ein Erscheinen als Fotobuch hin konzipiert waren, weshalb schriftliche Kommentierungen und andere Parerga

2 Erich Retzlaff: *Deutsche Trachten*, Königstein im Taunus 1936. Neuauflage 1958.

3 Friedrich Griese: *Das ebene Land. Mecklenburg. Bilder von Karl Eschenburg*, München 1936. Wolfhard Eschenburg (Hg.): *Das alte Mecklenburg in Photographien von Karl Eschenburg*, Rostock 2001.

4 Erna Lendvai-Dircksen: *Das deutsche Volksgesicht*, Berlin [1932]. Die Folgebände erschienen zu den Regionen Schleswig-Holstein, Bayreuth [1939]; Mecklenburg und Pommern, Bayreuth [1940]; Tirol und Vorarlberg, Bayreuth 1941; Niedersachsen, Bayreuth 1942; Kurhessen, Bayreuth 1943; Böhmerwald, Bayreuth 1944. Beiträge zu Oberschlesien und Schwaben waren in Vorbereitung. Die nachweisbare Gesamtauflage betrug 55.000. Da nicht alle Bände Angaben zur Auflage enthalten, sind deutlich höhere Stückzahlen anzunehmen. Die Angaben folgen Thomas Friedrich: Erna Lendvai-Dircksen (1883–1962): Selbstständige Veröffentlichungen 1932–1961. In: Falk Blask, Thomas Friedrich (Hg.): *Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus*, Berlin 2005, S. 49–53.

5 Erna Lendvai-Dircksen: *Ein deutsches Menschenbild. Antlitz des Volkes*, Frankfurt am Main 1961.

6 Helmut Schröcke (Hg.): *Das Deutsche Volksgesicht. Ein Bildwerk in 145 Bildnissen von Erna Lendvai-Dircksen*, Tübingen 2003.

7 Auch wenn laut einschlägiger Lexika eine Scheidung der beiden Termini nicht üblich ist, soll ›Bildnis‹ in Ermangelung präziserer Begrifflichkeiten im vorliegenden Beitrag nicht synonym

wie Satz und Typografie zu berücksichtigen sind. Besondere Wichtigkeit kommt jedoch dem bereits erwähnten, in der Forschung zu Lendvai-Dircksen bisher allerdings vernachlässigten Moment der Reihung zu, mit dem sich die Fotografin zum einen dem auf breiter Basis geführten volks- und rassekundlichen Diskurs ihrer unmittelbaren Gegenwart eingliederte, zum anderen aber an eine in außerkünstlerischen Kontexten längst etablierte Tradition anschloss, die auf ein vergleichendes Sehen zielte. Im Rahmen der hier vorgestellten ersten Überlegungen zu einem größer angelegten Forschungsprojekt scheint es deshalb geboten, die von Lendvai-Dircksen eingesetzten visuellen Strategien nicht nur in die Bildproduktion der Dreißiger- und Vierzigerjahre einzuordnen, sondern auch vor einem historisch deutlich weiter gefassten Horizont zu erörtern.<sup>8</sup>

### Bildnisreihen und Reihenbildnisse in außerkünstlerischen Kontexten

Fotografische Bildnisreihen, das heißt serielle Anordnungen von Aufnahmen verschiedener Personen, entstehen zunächst weder in einer künstlerisch noch in einer wissenschaftlich motivierten Fotografie, sondern im Bereich des privaten Gebrauchslichtbilds – nämlich in Form von Visitenkartenporträts.<sup>9</sup> Voraussetzung hierfür waren drei technische Neuerungen, die allesamt auf dasselbe Jahr datieren: 1851 stellte Frederick Scott Archer das sogenannte nasse Kollodiumverfahren vor, mit dessen Hilfe sich ein mehrfach verwendbares, fotografisches Negativ herstellen ließ; Louis Désiré Blanquart-Evrard brachte ein mit Albumin beschichtetes Papier auf den Markt, das Positivabzüge ermöglichte; und der aus Marseille stammende Fotograf Louis Dodéro ersann ein handlicheres Format als das bisher übli-

---

mit ›Porträt‹, sondern deutlich weiter verwendet werden, also auch kompositorisch analoge, in haltlich aber different besetzte Formen wie zum Beispiel das Typenbild bezeichnen. Diese Differenzierung scheint deshalb notwendig, weil gerade in Bezug auf die Einordnung oder den Status der Fotografien von Erna Lendvai-Dircksen und ihrer Kollegen in der Forschung keine einheitliche Terminologie verwendet wird. Ulrich Keller beispielsweise hält am Begriff des Porträts fest und differenziert über Attribuierungen wie ›weltanschaulich‹. Wolfgang Brückle hingegen konstatiert eine starke Konzentration der Fotografie jener Jahre auf Typus und Physiognomie. Ulrich Keller: Die deutsche Portraitfotografie von 1891 bis 1933. In: kritische berichte 2/3 (1977), S. 37–66; hier S. 41. Wolfgang Brückle: Kein Porträt mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930. In: Claudia Schmölders, Sander Gilman (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln 2000, S. 131–155.

<sup>8</sup> Gemeint ist das Teilprojekt A8 im Sonderforschungsbereich Kulturen des Performativen, das sich mit Strategien der Erfassung, Formung und Einverleibung durch fotografische Menschenbilder auseinandersetzt. Für nähere Informationen siehe [http://www.sfb-performativ.de/seiten/a8\\_vorhaben.html](http://www.sfb-performativ.de/seiten/a8_vorhaben.html) (Letzter Zugriff: 23. Oktober 2008).

<sup>9</sup> Zur Einführung siehe Jean Sagne: Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers. In: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 103–123; besonders S. 109–114.



Abb. 1a–c: Unbekanntes russisches Atelier, Porträt Bernhard Cossmann, Moskau, vor 1870. Gustav und Arnold Overbeck, Porträt Eduard Bendemann, Düsseldorf, um 1870. R. Schade, Porträt Hermann Levi, Alexandersbad, nach 1870. Die drei Fotografien im Visitenkartenformat stammen aus der Sammlung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau.

che, das sich sein Pariser Kollege André Adolphe Eugène Disdéri drei Jahre später patentieren ließ. Entscheidend an diesen Neuerungen war, dass sie die Produktionskosten erheblich senkten und damit das Fotografiertwerden für eine deutlich breitere Käuferschicht erschwinglich machten. Glaubt man den Äußerungen eines Zeitzeugen, so löste das neue Format bald nach seiner Einführung eine regelrechte »Visitenkartenepidemie« aus.<sup>10</sup>

Anzumerken ist, dass die hier im Zentrum des Interesses stehende Serialität der Bildnisse zunächst kein erklärtes Ziel der *cartes de visite* war. Sie entstand gleichsam beiläufig, und zwar nicht nur durch die zur Massenproduktion notwendigen Standardisierungen der technischen Abläufe, sondern auch durch die immer gleiche Motivwahl und die Art der Aufbewahrung, nämlich das Sammeln in Steckalben. Die Stereotypisierung solcher Fotografien (Abb. 1a–c) ist allerdings nicht allein auf die Einfallslosigkeit der Atelierfotografen oder die Genügsamkeit ihrer Kundschaft zurückzuführen. Sie diente vielmehr dazu, dem Zugehörigkeitsgefühl der Porträtierten zu einer bestimmten sozialen Gruppe Ausdruck zu verleihen und dabei eine Homogenität zu behaupten, die mit der sozialen Wirklichkeit nur bedingt korrespondierte: Mit Hilfe von Visitenkartenfotografie und Steckalbum gelang es, zumindest auf einer symbolischen Ebene die Gleichheit aller Bürger

<sup>10</sup> So die Zustände im Wien des Jahres 1860 laut: Bericht von A. L. Schrank vom 26.12.1860.

In: Photographisches Archiv 2 (1861), S. 19. Gleiches galt wohl für Berlin, wo eine »Porträt-Visiten-Kartomanie« grassierte. Kladderatsch 12 (1860), Bild 182, 183. Beides zitiert nach Wolfgang Baier: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, München 1977, S. 507.

herzustellen und sie zugleich von anderen, nicht bürgerlichen Gesellschaftsschichten abzugrenzen.<sup>11</sup> Das Visitenkartenbild ist seiner Funktion nach also einerseits ein Porträt, das die Individualität der abgelichteten Personen sichtbar machen soll, andererseits jedoch arbeiten die Standardisierung des Bildvokabulars und das durch die Präsentationsform zusätzlich betonte Serielle dem Ausdruck von Individualität entgegen. Oder, positiv gewendet: Im Visitenkartenporträt sind Individualität und Serialität unauflöslich ineinander verschränkt – und das notwendigerweise. Durch Kleidung, Habitus, Attribute und nicht zuletzt durch die Verwendung des Visitenformats werden Bürger und Bürgerinnen als Angehörige einer bestimmten sozialen Gruppierung ausgewiesen, während die Kennlichkeit ihrer Gesichtszüge zumindest graduell der Individualisierung dient. Denn trotz aller Gleichheit muss sichergestellt sein, dass auf der Fotografie gerade dieser Bürger oder jene Bürgerin zu sehen ist, soll die soziale Verortung und Vergewisserung gelingen.<sup>12</sup>

Erste Ansätze einer intentionalen Systematisierung finden sich in der kriminologischen Fotografie, die zum Zeitpunkt ihres Aufkommens kurz nach 1860 allerdings kaum vom bürgerlichen Visitenporträt zu unterscheiden war.<sup>13</sup> Dies hatte in erster Linie pragmatische Gründe: Solange die Polizeistationen weder über eigene fotografische Apparaturen noch über die entsprechenden Kenntnisse zu deren Bedienung verfügten, brachte man straffällig Gewordene in das nächstgelegene Atelier, wo sie der Fotograf in den üblichen Kulissen aufnahm. Die Ergebnisse wurden dann in weniger schmuckreiche, aber den privat gebrauchten durchaus ähnliche Alben gesteckt. Dass dies ein kaum angemessenes Verfahren sei, bemängelte man bald. Deshalb begann man, Kriminelle in kulissenlosen Ateliers zu fotografieren – wobei sich diese radikale Reduktion des Ambientes abermals als symbolischer Akt, nämlich als Ausgrenzung aus der bürgerlichen Lebenssphäre,

---

11 Timm Starl: Die Physiognomie des Bürgers. Zur Ästhetik des Atelierporträts. In: ders.: *Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1991, S. 25–48. Lars Blunck: »The Most Abominable Things Ever Produced In Art« – Aufstieg und Niedergang der Visitenkartenfotografie. In: Ekaterini Kepetzis, Stefanie Lieb, Stefan Grohé (Hg.): *Kanonisierung, Regelverstoß und Pluralität in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main et al. 2007, S. 164–181.

12 Die in der einschlägigen Literatur anzutreffende Behauptung, dass Visitenkartenporträts jeglicher Individualität entbehren, mag der heutigen Betrachtung geschuldet sein. Siehe etwa Starl 1991 (wie Anm. 11), S. 43. Vor dem Hintergrund, dass sie in privaten Alben gesammelt wurden und die Betrachter die Dargestellten namentlich benennen konnten, ist diese These kaum zu halten. Relativierend ließe sich sagen, dass bei einem Übermaß an Regulierung, wie sie für das Visitenkartenporträt kennzeichnend ist, das Gesicht gleichsam zu einem letzten Rest des Individuellen gerät.

13 Zur Einführung siehe Susanne Regener: *Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie*. In: *Fotogeschichte* 38 (1990), S. 23–38; hier S. 24–26. Weiterführend Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Kriminellen*, München 1999, besonders S. 27–63.

als Ausschluss von einem auch und gerade im Visitenkartenporträt als bürgerlich definierten Formenkanon begreifen lässt. Zugleich sorgte die extreme Vereinfachung des Umfeldes für eine Konzentration auf Körpermerkmale und Gesichtszüge der Fotografierten, der wie schon der Standardisierung der *cartes de visite* eine gegenläufige Bewegung innewohnt. So diente das Fotografieren von Kriminellen zum einen der Identifizierung, weshalb es das Individuelle eines Gesichts unbedingt herausstreichen musste. Zum anderen aber nahm es die Suche nach dem vorweg, was alle diese Gesichter vermeintlich miteinander verband: für typisch befundene Merkmale der ›Verbrecherphysiognomie‹.

Seit dem Ende der Siebzigerjahre des 19. Jahrhunderts begann man auch in anderen Disziplinen wie der Psychiatrie, der Anthropologie, der Ethnologie und der Volkskunde, die systematische Erfassung und Vermessung des Menschen mit Hilfe fotografischer Mittel massiv voranzutreiben, wobei man nicht nur Bildnisreihen, sondern auch Reihenbildnisse – sprich: Abfolgen verschiedener Fotografien ein und derselben Person – produzierte. Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass der in jenen Jahren einsetzende und bis in die Mitte des folgenden Jahrhunderts fortdauernde, regelrechte Erfassungswahn in der Herausbildung wissenschaftlicher Diskursivität wurzelt, wie sie sich bereits im 18. Jahrhundert maßgeblich entfaltet. Aus dem Streben, die Natur und alle ihre Erscheinungsformen zu katalogisieren, zu kategorisieren und in ein interdependentes Ordnungssystem zu überführen, resultierte nicht nur der für ethnologische wie anthropologische Forschungsvorhaben zentrale Begriff ›Rasse‹,<sup>14</sup> sondern auch die Idee der Enzyklopädie, die die Gesamtheit allen Wissens verfügbar machen und verfügbar halten soll.<sup>15</sup> Maßgeblicher noch ist im Rahmen des hier Diskutierten das Aufkommen von Bildkompendien, die ihrerseits auf eine vollständige Erfassung, Vergleichung und nicht zuletzt bewertende Einordnung angelegt sind. Bündelt und erläutert die Enzyklopädie das Wissen der jeweiligen Zeit in möglichst umfassender und erschöpfender Weise, so bauen Bildkompendien zwar ebenfalls auf einem breiten und differenzierten Kenntnisstand auf, explizieren diesen jedoch nicht in gleicher Weise, sondern führen ihn latent, als verborgenes Substrat mit sich.

Bezogen auf das Erfassen und Vermessen des Menschen speist sich dieses Wissen aus verschiedenen Quellen, darunter allen voran die Physiognomik, die aus den Gesichtszügen eines jeden Aussagen über dessen mentale und charakterliche Konstitution ableiten zu können meinte; die Kraniologie (später Phrenologie), die aus

14 Zur Geschichte des Begriffs siehe Stefan Lorenz, Werner Buselmaier: Artikel ›Rasse‹. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 8, Basel 1998, Sp. 25–29. Gudrun Hentges: Die Erfindung der ›Rasse‹ um 1800 – Klima, Säfte und Phlogiston in der Rassentheorie Immanuel Kants. In: Birgit Tautz (Hg.): Colors 1800 / 1900 / 2000: Signs of Difference, Amsterdam, New York 2004, S. 47–66.

15 Ulrich Dierse: Enzyklopädie. Zur Geschichte eines philosophischen und wissenschaftlichen Begriffs, Bonn 1977. Fritz Schalk: Artikel ›Enzyklopädie‹. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 2, Basel 1972, Sp. 573–575.

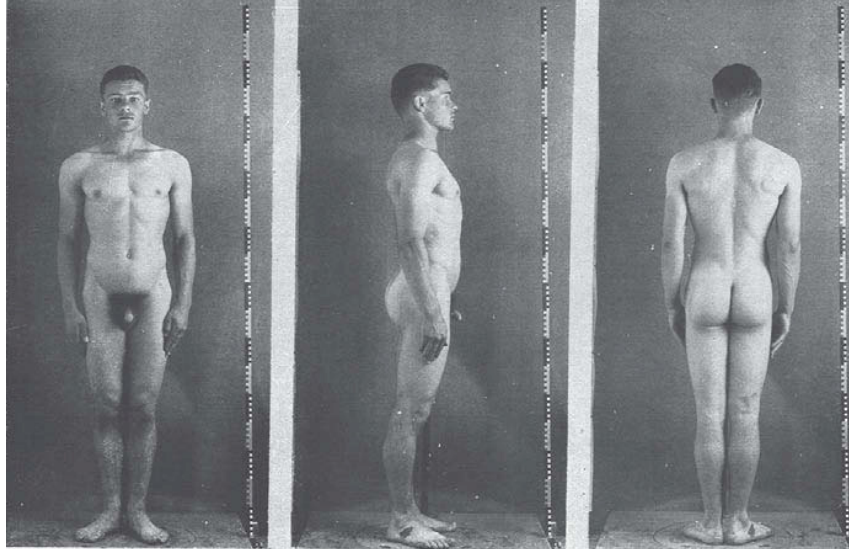


Abb. 2: Dreiteilige Aufnahme eines jungen Mannes in Vorder-, Seiten- und Rückenansicht, 1929, Fotografie aus einem anthropometrischen Lehrbuch.

der Schädelform Rückschlüsse auf die seelisch-geistige Verfassung des Beobachteten zu ziehen können glaubte; die Anthropometrie oder näherhin die Somatometrie, die den gesamten unbedeckten Körper des Menschen unter Zuhilfenahme eines ausgeklügelten Regelwerks metrisch wie numerisch bestimmen und in einer vergleichenden Systematik darzustellen versuchte (Abb. 2); und nicht zuletzt die Trachten- und Kostümkunde, die den bekleideten Körper aus seinem Umfeld isolierte und ebenfalls einem vergleichenden Sehen unterzog. Durchaus im Bewusstsein um die Polemik des Begriffs sollen solche in wissenschaftlichen Kontexten entstandene Bildwerke im Folgenden nicht Alben oder Atlanten,<sup>16</sup> sondern ›Inventare‹ genannt werden, da der Begriff nicht nur Bestandsaufnahmen bezeichnet, sondern auch auf besitzrechtliche Ansprüche verweist.<sup>17</sup> Inventare sind demnach Listen, mit deren Hilfe Eigentum systematisch und mit Anspruch auf Vollständigkeit erfasst, geordnet und verwaltet wird, weshalb es mit eben diesem Begriff

16 Zur Verwendung des Begriffes ›Atlas‹ siehe Lorraine Daston, Peter Gallison: Das Bild der Objektivität. In: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main 2002, S. 29–99; besonders S. 30–36.

17 Zentralinstitut für Sprachwissenschaft (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Band 1, Berlin 1993, S. 590, Lemma ›Inventar‹. In der einschlägigen Literatur zur fotografischen Erfassung des Menschen werden die Begriffe ›Inventar‹ und ›Inventarisierung‹ immer wieder verwendet, die im Folgenden erläuterte Problematik dieser Begrifflichkeiten scheint allerdings nicht ausreichend reflektiert.



Abb. 3a–b: Sébah, Syrien, 1873, Fototypie. Carl von Haebelin, *Asiaten*, 1884/85, Holzstich auf Velinpapier, schablonenkoloriert (Münchner Bilderbogen Nr. 57, hg. von Kaspar Braun und Friedrich Schneider, Detail). Die in Holz gestochene Frauenfigur ist eine Übernahme aus der gut zehn Jahre zuvor angefertigten Fotografie. Siehe auch Farbtafel IV.

gelingt, die den wissenschaftlich motivierten Bildnisreihen immanente Blickposition von Produzent und Rezipient nicht nur zu benennen, sondern auch im Gedächtnis zu halten. Bildinventare dienen der Inbesitznahme, dienen der Aneignung und damit nicht zuletzt der Beherrschung des jeweiligen Bildgegenstandes, und zwar mit visuellen Mitteln.<sup>18</sup> Diese auf Machterlangung und Machterhalt ausgerichtete Strategie lässt sich als Verschränkung zweier Aspekte des Performativen fassen, wobei der eine Aspekt die Bedingung des anderen ist: Spricht man von der ›Performance‹ eines Menschen, so kann dies eine Aufführung, aber auch eine messbare Leistung, eine bestimmbar Qualität bezeichnen.<sup>19</sup> Diese vermeintliche Messbarkeit ermöglicht das Erstellen eines Ordnungs- und Normierungssystems, das nicht nur der Verortung des Anderen, sondern auch der Verortung des Selbst

18 Zur Indienstnahme fotografischer Inventarisierungsvorhaben als koloniale Unterwerfungsstrategie siehe zum Beispiel Elizabeth Edwards: *Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien*. In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2003, S. 335–355. Kerstin Gernig: *Zur Inszenierung eines historischen Typenkanons. Narrative und ikonographische Muster ethnographischer Darstellungen*. In: dies. (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin 2001, S. 272–295.

19 So verwendet in Jon McKenzie: *Performance und Globalisierung*. In: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, S. 226–244. Ausführlicher in ders.: *Perform or Else. From Discipline to Performance*, London et al. 2001.





Abb. 3c–d: Carl von Haerberlin, Tirol, 1903/05, Holzstich auf Velinpapier, schablonenkoloriert (Münchner Bilderbogen Nr. 125, hg. von Kaspar Braun und Friedrich Schneider, Detail). Hans Retzlaff: Schwälmer Tracht. Brautpaar mit Brautjungfern, 1934, Fotografie. Das Bildvokabular fotografischer Inventare entspricht dem der grafischen, der Medienwechsel bürgt jedoch für eine vermeintlich ungebrochene Wiedergabe von Wirklichkeit. Siehe auch Farbtafel IV.

dient. Durch das Akzeptieren und Ausagieren solch einer im fotografischen Bild antizipierten Ordnung oder Norm aber lässt sich soziale Wirklichkeit konstituieren, was seinerseits als spezifisches Merkmal des Performativen gilt.<sup>20</sup>

Handelte es sich bei den in frühen »Menscheninventaren« eingesetzten Bildverfahren um Zeichnungen und Druckgrafik, so wurden diese im ausgehenden 19. Jahrhundert durch Fotografien ersetzt. Dies geschah allerdings nicht schlagartig, sondern nur allmählich, weil die frühen technischen Gegebenheiten das Produzieren von Fotobänden aufwändig und teuer machten, so dass es noch bis in die Achtzigerjahre erschwinglicher schien, fotografische Vorlagen in Stiche zu übertragen (Abb. 3a–b). Für die Argumentationslogik der Bildinventare war der sich anbahnende Medienwechsel allerdings von derart einschneidender Bedeutung, dass man

20 Diese von Theoretikern wie Judith Butler, Pierre Bourdieu oder Slavoj Žižek vertretene Position wird referiert und weitergeführt in Sybille Krämer, Marco Stahlhut: Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: Paragrana 1 (2001), S. 35–64; hier S. 45–47. Erika Fischer-Lichte: Artikel »Performativität/performativ«. In: dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart, Weimar 2005, S. 234–242; hier S. 234.

zunehmend auf das jüngere Medium setzte. Zwar übernahm man für die fotografischen Inventare das Bildvokabular ihrer grafischen Vorläufer und führte dieses im Grunde unverändert fort (Abb. 3c–d). Zugleich aber verbürgte der Einsatz von Fotografien die nun unverfälschte Wiedergabe von Wirklichkeit. Diese aus heutiger Sicht kaum mehr zu teilende Einschätzung beruhte auf mehreren eng miteinander verknüpften Faktoren, die sich im Begriff der ›Kronzeugenschaft‹ zuspitzen lassen: Im Gegensatz zu früheren Verfahren war die Anwesenheit des Modells im Moment der Bildproduktion unbedingt notwendig; das heißt, diejenigen, die auf der Fotografie zu sehen sind, waren nicht nur anwesend, sondern in ihrem Sosein unmittelbar an der Bildwerdung beteiligt. Hinzu kam die Annahme, dass das zeitliche Zusammenfallen von dargestelltem Ereignis (dem Modellstehen) und dem Augenblick seines Bildwerdens mangelnde Erinnerungsleistungen von Seiten des Künstlers als Fehlerquelle ausschloss. Vor allem aber maß man der Fotografie und mithin auch den fotografischen Bildinventaren aufgrund des Einsatzes einer technischen Apparatur, die den Bildgegenstand in Form von Spuren aus Licht und Schatten auf das Negativ bannte und damit das Entstehen des Bildes vermeintlich von der Einflussnahme seines Produzenten löste, Authentizität und Unwiderlegbarkeit zu.<sup>21</sup>

### Bildnisreihen und Reihenbildnisse als künstlerische Strategie

In einem dezidiert künstlerischen Zusammenhang entstehen fotografische Reihenbildnisse und Bildnisreihen erst in der Zeit zwischen den Weltkriegen. Bemerkenswert sind beispielsweise die Porträtfolgen von Josef Albers, der ab 1928 sein privates Umfeld fotografierte und seine Aufnahmen von Familienmitgliedern, Freunden und Bauhauskollegen auf Tafeln arrangierte.<sup>22</sup> Scheint Albers Vorgehen der Einsicht geschuldet, dass sich das Einzigartige eines Gesichtes gerade nicht mit nur einer einzelnen, sondern allenfalls mit einer ganzen Folge von Momentaufnahmen erfassen lässt, so ist das etwa zur gleichen Zeit Gestalt annehmende Lebensprojekt von August Sander formal wie konzeptionell stärker an den oben dargelegten wissenschaftlichen Verfahren orientiert. Sander stand eine soziologisch ausgerichtete Bildnisreihe, eine Typologie der deutschen Bevölkerung vor Augen,

21 Dieses in der gegenwärtigen Debatte als ›indexikalisch‹ bezeichnete Moment des lichtbildnerischen Prozesses umschrieb William Henry Fox Talbot schon 1844 mit der Metapher des von der Natur geführten Zeichenstiftes. William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, London 1844. Zur Terminologie der Gegenwart siehe Rosalind Krauss: *Anmerkungen zum Index*, Teil 1. In: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, S. 140–157.

22 Siehe Marianne Stockebrand (Hg.): *Josef Albers. Photographien 1928–1955*, München 1992, Tafeln 6–12, 14–15. Wie Reihenbildnis und Bildnisreihe wurde auch das Ordnungssystem Tafel, das ein simultanes Sehen mehrerer Fotografien ermöglichen soll, nicht im künstlerischen, sondern im wissenschaftlichen Kontext entwickelt.

die laut erster Konzeption mehr als 45 Mappen umfassen sollte. 60 seiner Fotografien wurden 1929 unter dem Titel *Antlitz der Zeit* in Buchform publiziert.<sup>23</sup>

Schwieriger einzuordnen sind die von Helmar Lerski angelegten Reihen. Mit dem 1931 veröffentlichten Bildband *Köpfe des Alltags* hatte wohl auch er nicht das Individuelle, sondern das Typische im Blick.<sup>24</sup> Ganz den Stilmitteln der Neuen Sachlichkeit verpflichtet und konsequenter als Sander an der Neukonzeption des Fotobuchs und damit an einer bis dahin ungekannten Sukzession der Bilder interessiert,<sup>25</sup> versammelt Lerski in seinem Band anonyme, in den Legenden lediglich durch Berufsangaben unterschiedene Männer und Frauen in extremer Nahsicht. Fünf Jahre später stellte er dieser Bildnisreihe ein Reihenbildnis entgegen. *Verwandlungen durch Licht* bestand aus 175 Aufnahmen, die abermals in äußerst eng gewählten Ausschnitten das Gesicht nur eines Modells wiedergaben.<sup>26</sup> Die verschiedenen Blickwinkel, vor allem aber die unterschiedlichen, teils auf dramatische Effekte abzielenden Beleuchtungssituationen verdeutlichen, dass es Lerski in dieser Arbeit nicht darum ging, mit Hilfe der Kamera charakterliche Eigenschaften des Fotografierten ins Bild zu setzen. Ziel schien es viel eher zu sein, die Tektonik menschlicher Gesichtszüge und das auf ihr sich abzeichnende Spiel des Lichts in all seinen Facetten einzufangen. Eigentliches Thema der Aufnahmen ist damit weniger die gezeigte Person beziehungsweise dessen individuelle Persönlichkeit als vielmehr die immensen Gestaltungsmöglichkeiten des fotografischen Apparats und damit nicht zuletzt die schöpferische Kraft desjenigen, der ihn zu bedienen versteht.

Um so erstaunlicher ist es, dass Lerski unmittelbar vor den *Verwandlungen durch Licht* viel Mühe in ein unvollendet gebliebenes Arbeitsvorhaben steckte, das zumindest in seiner grundsätzlichen Konzeption den Inventarisierungsversuchen von Erna Lendvai-Dircksen und ihren Kollegen befremdlich nahe steht: Gleich nach dem Erscheinen der *Köpfe des Alltags* reisten Lerski und seine Frau – beide waren selbst Juden – nach Palästina, um mit der Kamera jüdische »Urtypen« aufzuspüren.<sup>27</sup> Vor Augen stand den beiden wohl ein Kompendium voller Gesichter,

23 August Sander: *Antlitz der Zeit*. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1929. Revidierte Neuauflage 2003.

24 *Köpfe des Alltags*. Unbekannte Menschen, gesehen von Helmar Lerski. 80 Lichtbilder, Berlin 1931.

25 Hanne Bergius: Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre. In: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hg.): *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Köln 1997, S. 88–102. Einen reich illustrierten Überblick bieten Martin Parr, Gerry Badger: *The Photobook: A History*, 2 Bände, New York 2004/2006.

26 Die *Verwandlungen durch Licht* wurden zu Lebzeiten Lerskis nicht publiziert. Eine Auswahl ist ediert in Ute Eskildsen (Hg.): *Helmar Lerski: Verwandlungen durch Licht*, Freren 1982. Komplett ediert sind die erhaltenen Motive in Florian Ebner: *Metamorphosen des Lichts. Die »Verwandlungen durch Licht« von Helmar Lerski*, Göttingen 2002.

27 So Helmar Lerski in einem Schreiben an seinen Verleger Charles Peignot. Zitiert nach *Fotografische Sammlung Museum Folkwang* (Hg.): *Helmar Lerski, Lichtbildner*, Essen 1982, S.

die »alle Merkmale edler, reiner Rasse tragen« sollten.<sup>28</sup> Sowohl begrifflich als auch bezüglich der zum Einsatz gebrachten visuellen Strategien schlossen demnach beide Künstler, Lerski und Lendvai-Dircksen, an einen in außerkünstlerischen Zusammenhängen seit Langem etablierten Diskurs an, der in ihrer unmittelbaren Gegenwart allerdings nicht nur eine prekäre Zuspitzung, sondern auch eine immense Popularisierung erfuhr. Zeugnis hiervon legt beispielsweise die ab 1929 in mehreren Auflagen und einem handlichen Format publizierte *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes* ab, die ihr schriftlich vorgetragenes und auf Allgemeinverständlichkeit bedachtes Argument mit Bildnisreihen zu untermauern suchte.<sup>29</sup>

Zunächst ohne explizit an diesen rassekundlichen Diskurs anzuschließen, versuchte Erna Lendvai-Dircksen bereits in ihrer ersten Buchveröffentlichung, vermeintlich typische Merkmale aus den Physiognomien einer bestimmten Bevölkerungsgruppe herauszuarbeiten.<sup>30</sup> *Das deutsche Volksgesicht* wurde 1932 von der Kulturellen Verlagsgesellschaft Berlin herausgegeben. Den schwarzen Schutzumschlag des Oktavbandes füllt zu etwa zwei Dritteln das Profil eines älteren Mannes. In weißer Fraktur ist darüber der Nachname der Verfasserin, darunter der Buchtitel gesetzt. Der Einband ist mit beigefarbenem Leinen überzogen. Der hier in schwarzer Fraktur gedruckte Titel füllt beinahe das gesamte Format und wird oben wie unten von einem waagerechten Strich in gleicher Stärke begleitet. Der Block ist 240 Seiten stark. Einführung und Begleittexte sind ebenfalls in Fraktur gesetzt, es wurde aber eine andere Type verwendet als auf Einband und Umschlag.

Der Textteil eröffnet mit einem Zitat aus Hölderlins *Hyperion*, mit dessen Hilfe Lendvai-Dircksen recht unverblümt ihrem Anliegen Ausdruck verleiht, ein Werk von ewiger Gültigkeit und Dauer vorzulegen.<sup>31</sup> In der gut zehn Seiten umfassenden Einführung, deren Sprunghaftigkeit und Redundanz in deutlichem Gegensatz zur stringenten Durchbildung der anschließenden Fotografien steht, stellt die Verfasserin den Grundgedanken ihres Buches vor. Das Gesicht der Landbevölkerung, so Lendvai-Dircksen, sei im Gegensatz zu dem der Stadtbewohner ein naturgegebenes, nämlich ein nicht von der inneren, sondern von der äußeren Natur

---

14 (mit Abbildung). Weitere Abbildungen finden sich ebd., S. 68–79. Das Projekt entstand wohl vor dem Hintergrund der Zionistenbewegung. Eine eingehende Untersuchung steht noch aus.

28 So Anneliese Lerski im Begleittext zu zwei Aufnahmen jemenitischer Juden, die die *Zürcher Illustrierte Zeitung* 1932 abdruckte. Zitiert nach Museum Folkwang 1982 (wie Anm. 27), S. 15.

29 Hans F[riedrich] K[arl] Günther: *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes*, München 1929. Durch mehrere Neuauflagen erreichte das Buch 1933 eine Auflagenhöhe von 18.000, 1941 gar von 243.000 Exemplaren.

30 Zur – heute kaum mehr – umstrittenen Einordnung der Künstlerin siehe Claudia Gabriele Philipp: Erna Lendvai-Dircksen (1883–1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren. In: *Fotogeschichte* 7 (1983), S. 39–56.

31 »Ich wünschte um alles nicht, daß es originell wäre! Denn Originalität ist uns ja Neuheit; und mir ist nichts lieber, als was so alt ist wie die Welt!« Lendvai-Dircksen [1932] (wie Anm. 4), S. 1. Zur Hölderlinrezeption im Nationalsozialismus von akademischer Seite siehe Heinz

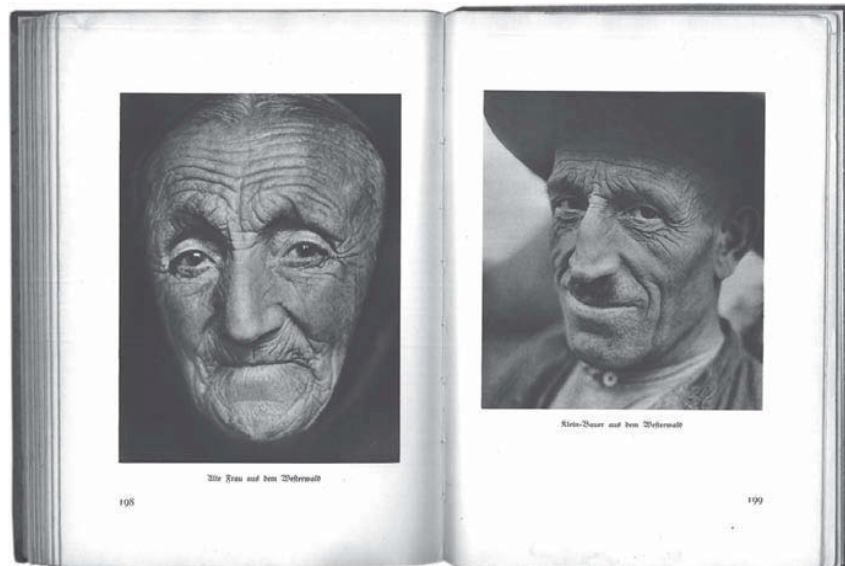


Abb. 4: Erna Lendvai-Dircksen, Buchdoppelseite aus *Das deutsche Volksgesicht* mit fotografischen Kopfstudien einer alten Frau und eines Kleinbauern aus dem Westerwald, 1932.

geformtes. Dieses für ›echt‹ und ›wahr‹ befundene Gesicht, so warnt sie, sei allerdings in seinem Fortbestand gefährdet. Das Buch soll also ausdrücklich – ganz im Sinne eines anthropologischen Inventarisierungsunterfangens – als Bestandsaufnahme einer gefährdeten Spezies verstanden werden, die Lendvai-Dircksen als »Volksmensch« bezeichnet.<sup>32</sup> Zuletzt führt sie aus, warum ihre Wahl vornehmlich auf die Gesichter betagter Menschen gefallen ist. Sie nennt zwei Gründe: Zum einen finde sich vollendete Form erst in alten Gesichtern, denen sich Leben und Natur sichtlich eingeschrieben hätten. Und zum anderen sei die Jugend bereits dem Prozess der Verstärkung unterworfen, ihre Physiognomie fremden, dem eigentlichen Lebensumfeld feindlich gegenüberstehenden Einflüssen ausgesetzt.

Otto Burger: Die Entwicklung des Hölderlinbildes seit 1933. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 18 (1940), S. 101–122. Iduna. Jahrbuch der Hölderlingesellschaft, 1. Jahrgang, Tübingen 1944 (Nachdruck Amsterdam 1967). Zur Einordnung aus historischer Perspektive und unter Berücksichtigung von Schul- und Feldlektüre siehe Bernhard Zeller (Hg.): Klassiker in finsternen Zeiten, Marbach 1983.

32 Lendvai-Dircksen [1932] (wie Anm. 4), S. 5. Von rassifizierendem Gedankengut distanziert sich Lendvai-Dircksen zu diesem Zeitpunkt, wenn sie schreibt, dass die Wissenschaft diese Frage noch keiner endgültigen Klärung hätte zuführen können und das Volkstum als Lebensgemeinschaft eigener Formung mit »Rasseform« nichts zu tun habe. Ebd., S. 8.

Der anschließende Hauptteil des Buches umfasst 140 schwarz-weiße Kupfertiefdrucktafeln. Dieser besteht überwiegend aus Gegenüberstellungen meist kurzer Texte auf der linken Seite und einer das Format füllenden Fotografie auf der rechten, die in unregelmäßigen Abständen mit doppelseitig angeordneten Bildern wechseln. Doppelseiten, die nur Texte enthalten, sind die Ausnahme. Bei den Fotografien, die neusachliche Gestaltungsmittel wie extreme Nahsicht oder Betonung der Diagonalen aufweisen (Abb. 4) und damit in ein irritierendes Spannungsverhältnis zum Traditionsbewusstsein der Typografie treten,<sup>33</sup> handelt es sich zu etwa vier Fünfteln um Kopfstudien. Sie zeigen Bewohner unterschiedlicher Regionen, von der nordfriesischen Insel Föhr bis hinunter in den oberbayerischen Ort Mittenwald und wieder hinauf in die hessische Schwalm. Die Begleittexte sind inhaltlich wie formal heterogen. Sie reichen von einem Spruch aus der Edda oder den Versen eines schwäbischen Volksliedes über allgemeine Einlassungen der Verfasserin zum jeweiligen Landstrich bis hin zu Erlebnisberichten über die Begegnung mit einzelnen Modellen. Die letzte Seite füllt noch einmal ein Zitat aus Hölderlins *Hyperion*, das das Einswerden mit der Natur als höchstes Glück beschreibt.<sup>34</sup>

Ähnlich wie bei wissenschaftlichen Inventarisierungsmaßnahmen oder auch in August Sanders *Antlitz der Zeit* bleiben die für *Das deutsche Volksgesicht* fotografierten Menschen anonym. Neben der regionalen Zuordnung werden in den Bildunterschriften oder den Begleittexten lediglich der Beruf oder das verwandtschaftliche Verhältnis zu einem der anderen Modelle benannt. Ein wesentlicher Unterschied allerdings ist, dass in *Das deutsche Volksgesicht* die Fotografien selbst in der Regel keine Rückschlüsse auf die lokale oder temporale Verortung der Dargestellten zulassen. Während Sander sein Gegenüber im persönlichen Umfeld, in Stand und Lebenssituation entsprechender Kleidung oder mit charakteristischem Arbeitsgerät zeigt und damit als soziales Wesen ausweist, isoliert Lendvai-Dircksen die Dargestellten zum überwiegenden Teil aus ihrem Umfeld, indem sie deutlich näher heranrückt und den Hintergrund aufhellt, abdunkelt oder im Unschärfen verschwimmen lässt, was den Fokus stärker auf die Gesichtszüge lenkt. Unterstrichen wird dies durch die Tatsache, dass in die häufig harmlosen, ja teilweise unbeholfen anmutenden Erläuterungen immer wieder physiognomisch und rassekundlich grundierte Beobachtungen einfließen. Die Kopfstudie einer leicht vornüber gebeugten, den Betrachter fest ins Auge fassenden Spreewälderin fortgeschrittenen Alters beispielsweise veranlasst Lendvai-Dircksen, asiatische Ein-

33 Zur Verwendung der Fraktur als »deutsche« Schrift und ihrer Diffamierung als »Schwabacher Judenlettern« siehe Albert Kapr: *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schrift*, Mainz 1993, S. 78–84.

34 »Eines zu sein mit allem was lebt, in seeliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heitre Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende Meer der Woge des Kornfeldes gleicht«. Lendvai-Dircksen [1932] (wie Anm. 4), S. 240.

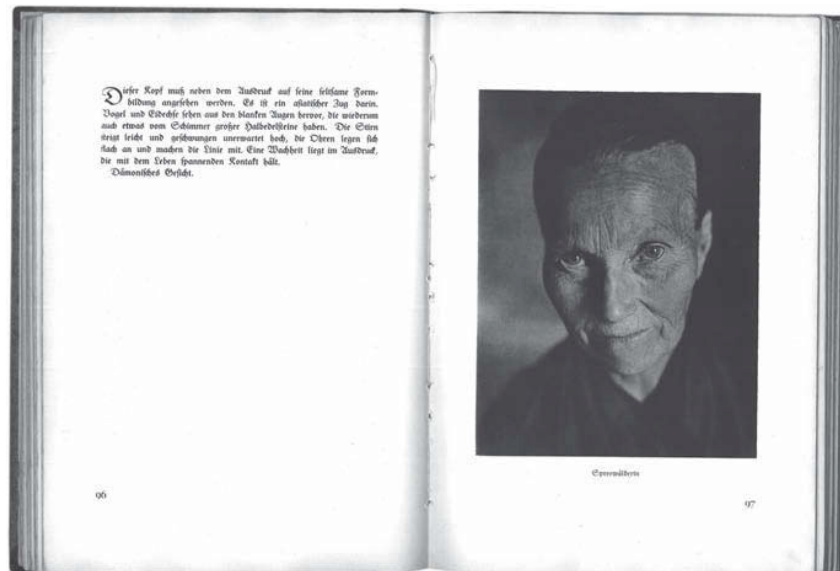


Abb. 5: Erna Lendvai-Dircksen, Buchdoppelseite aus *Das deutsche Volksgesicht* mit fotografischer Kopfstudie einer Frau aus dem Spreewald, 1932. Der Text auf der linken Seite lautet: »Dieser Kopf muß neben dem Ausdruck auf seine seltsame Formbildung angesehen werden. Es ist ein asiatischer Zug darin. Vogel und Eidechse sehen aus den blanken Augen hervor, die wiederum auch etwas vom Schimmer großer Halbedelsteine haben. Die Stirn steigt leicht und geschwungen unerwartet hoch, die Ohren legen sich flach an und machen die Linie mit. Eine Wachheit liegt in dem Ausdruck, die mit dem Leben spannenden Kontakt hält. Dämonisches Gesicht.«

flüsse zu vermuten und den direkt in die Kamera gerichteten Blick mit dem eines Vogels oder Reptils zu vergleichen (Abb. 5).<sup>35</sup> Dem statischeren, weil streng achsensymmetrisch ins Bild gesetzten Gesicht eines Kleinbauern aus Westfalen attestiert sie den Ausdruck von Gehorsam, Kraft und Opferbereitschaft deutscher Soldaten.<sup>36</sup> Und in den Zügen eines gedankenverloren über den Betrachter hinwegschauenden Mädchens von der Mosel macht sie ein »südlich lebhaftes Temperament« in Einheit mit einer tiefen Nachdenklichkeit aus, deren Ursprung sie in römischen Vorfahren oder dem klimatischen Widerstreit von rauem Berg und sanftem Tal vermutet.<sup>37</sup> All diese Zuschreibungen bemühen allerdings nicht nur physiognomische Klischees, sondern resultieren zuvorderst aus der fotografischen Inszenierungsleistung von Lendvai-Dircksen, deren Einflussnahme auf Körperhaltung, Lichtsetzung und Bildausschnitt die entsprechenden Gesichter überhaupt erst kreiert. Hinzu kommt, dass die Fotografien in ihrer seriellen Reihung eine

35 Ebd., S. 96–97.

36 Ebd., S. 132–133.

37 Ebd., S. 192–193.

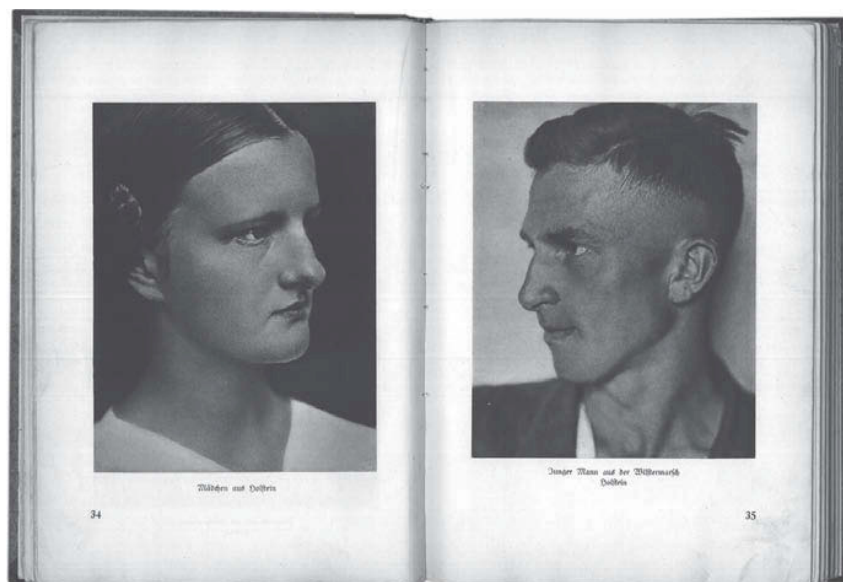


Abb. 6a: Erna Lendvai-Dircksen, Buchdoppelseite aus *Das deutsche Volksgesicht* mit fotografischen Kopfstudien eines Mädchens und eines jungen Mannes aus Holstein, 1932.

ganz eigene Rhetorik entfalten. Zwar zeigt Lendvai-Dircksen ›deutsche‹ Gesichter in erdenklicher Vielfalt. Im Ganzen geht es ihr aber darum, aus all diesen Gesichtern *ein* Volksgesicht zu formen – ähnlich wie die auf Durchschnittsgesichter zielenden Kompositbildnisse von Francis Galton, nur dass die Überlagerung im Fall von *Das deutsche Volksgesicht* nicht vom Fotografen vorweggenommen ist, sondern vom Betrachter erblättert werden muss.<sup>38</sup>

Macht bereits der erste Band deutlich, dass Erna Lendvai-Dircksen das menschliche Gesicht als Austragungsort ideologischer Auseinandersetzung begreift, so verstärkt sich dies in der Zeit nach 1933. Bruchlos fügten sich die sechs Folgebände von *Das deutsche Volksgesicht* in die Propagandamaschinerie der Nationalsozialisten ein, was sich exemplarisch anhand des ersten aufzeigen lässt.<sup>39</sup> Äußerlich ist das

38 Dieser Vergleich bietet sich insbesondere an, weil Galton die zur Herstellung seiner Kompositporträts verwendeten Einzelbildnisse zu einem Buch ordnete, das er dann Seite für Seite abfotografierte. Francis Galton: *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London 1883, S. 8–19; hier S. 9. Siehe auch S. 339–363 (Appendix B).

39 Gleichsam den Eroberungsfeldzügen der Wehrmacht folgend, erweiterte Lendvai-Dircksen die Reihe um Bände mit dem Titel *Das germanische Volksgesicht*. Bei Kriegsende lagen drei Einzelbände zu Flandern, Bayreuth 1942; Norwegen, Bayreuth 1942; und Dänemark, Bayreuth 1943 vor. Ein weiterer zu den Niederlanden war konzipiert. Mit einer Stückzahl von 39.000 erreichte der Teilband zu Flandern die höchste Auflage.





Abb. 6b: Erna Lendvai-Dircksen, Buchdoppelseite aus *Das deutsche Volksgesicht. Schleswig-Holstein* mit fotografischen Kopfstudien einer Jungbäuerin und eines Jungbauern aus dem Hitler-Koog, 1939. Die erläuternde Bildunterschrift lautet: »Im Anbruch einer neuen Zeit fertig geworden, ist der Hitler-Koog eine Neusiedlung im Sinn rassischer Auswahl der Besten.«

1939 unter dem Titel *Das deutsche Volksgesicht. Schleswig-Holstein* vom Gauverlag Bayerische Ostmark in Bayreuth publizierte Buch dem Vorgängerband recht ähnlich. Es hat einen schwarzen Umschlag, dessen obere drei Viertel das Bildnis eines jungen, hellhaarigen Mannes füllt. Der Einband ist mit beigefarbenem Leinen überzogen, Verfassersname und Titel sind in dunkelbrauner Fraktur ins obere Drittel geprägt. Die für Umschlag und Einband gewählte, weich geschwungene Fraktur ist im Inneren durch eine geradlinigere, kantigere ersetzt. Der Block ist 72 Seiten stark. Texte und Abbildungen haben in mancherlei Hinsicht eine Radikalisierung erfahren. Der Tonfall der Textanteile ist schärfer, gleichzeitig wurde das verbale Argument zugunsten visueller Evidenz zurückgedrängt: Die Einleitung umfasst nur eine Seite und ist in ihrer Wortwahl noch pathetischer, noch martialischer als in *Das deutsche Volksgesicht*. Gleich in den ersten Zeilen wird dem im Nordseeraum beheimateten Menschen ein »natürliches Herrentum« zugeschrieben, »Kampf« und »Freiheit« sind die zentralen Vokabeln. Den Schluss bildet die Formel »Blut und Boden«, die einen inneren Zusammenhang zwischen Landschaft und physiognomischer Bildung ihrer Bewohner behauptet und zugleich den aggressiven Subtext von Rassenhygiene und Landnahme transportiert, den

ihr nationalsozialistische Ideologen wie Richard Walther Darré implementierten.<sup>40</sup> Es folgen 63 ganzseitige Aufnahmen in schwarz-weiß, die nur sporadisch von kurzen Texten unterbrochen werden. Hinzugetreten sind indes Bilder von Landschaften und Gehöften sowie einige mehrzeilige Legenden, die die Reihung der Bilder nur unerheblich stören.

Inwiefern auch die Fotografien als solche eine Radikalisierung erfahren haben, lässt sich anhand der Gegenüberstellung des für *Das deutsche Volksgesicht* ausgewählten Paares aus Holstein (Abb. 6a) mit einem Jungbauernpaar aus dem Hitler-Koog (Abb. 6b) veranschaulichen.<sup>41</sup> Vor allem in kompositorischer Hinsicht weisen beide Doppelseiten bemerkenswerte Parallelen auf: Hier wie dort sind Mann und Frau einander zugewendet und mit einfachen, kragenlosen Hemden oder Blusen bekleidet. Jeweils links befindet sich vor dunklem Hintergrund ein weiblicher Kopf im Dreiviertelprofil, wobei die Augen sowie das geflochtene und aufgesteckte Haar der Frau aus dem jüngeren Band deutlich heller sind als das der anderen. Ähnliches gilt für die beiden fast vollständig im Profil wiedergegebenen Männerköpfe auf der jeweils rechten Seite. Zeigt die ältere Fotografie vor hellem Hintergrund einen Mann mit dunklen Augen und dunklem, kurz geschnittenem und gescheiteltem Haar, so präsentiert die jüngere vor dunklem Hintergrund einen kurzhaarigen Blondinen mit heller Regenbogenhaut. Dass die Fonds von *Jung-Bäuerin* und *Jung-Bauer* im Tonwert einander angeglichen sind, verstärkt den Eindruck, es handele sich bei den einander Zugewandten tatsächlich um ein Paar. Auffällig ist zudem, dass das Mädchen und der junge Mann aus Holstein etwas angestrengt einen Punkt außerhalb des Bildformats fixieren, während die beiden anderen zwar ebenfalls in die Ferne blicken, aber völlig in sich zu ruhen scheinen. Beide Gesichter erstrahlen in einem sanften Licht, was ihren Zügen nicht nur mehr Klarheit, Ernst und Reife, sondern geradezu etwas Ort- und Zeitloses verleiht. Mit visuellen Mitteln wird hier demnach eine Vorbildlichkeit formuliert, deren Zukunftsgerichtetheit sich nicht zuletzt im verbalen Kommentar zu den beiden Fotografien unmissverständlich artikuliert. Denn laut Bildunterschrift stehen diese Frau und dieser Mann aus dem gerade fertig gestellten Hitler-Koog an der Schwelle einer neuen Zeit und sind dazu auserkoren, durch selektive Fortpflanzung den Bestand des von den Nationalsozialisten über alle anderen gestellten »nordischen Menschen« zu sichern. Als performativ erweisen sich die Fotografien aus *Das deutsche Volksgesicht* also nicht nur, weil sie die Mess- und Normierbarkeit des Menschen postulieren, sondern auch weil sie unverhohlener Maßstab eines optimierbaren

40 Richard Walther Darré: Neuadel aus Blut und Boden, München 1930. Zur historischen Einordnung siehe Matthias Eidenbenz: »Blut und Boden«. Zu Funktion und Genese der Metaphern des Agrarismus und Biologismus in der nationalsozialistischen Bauernpropaganda R. W. Darrés, Bern et al. 1993. Gustavo Corni, Horst Gies: »Blut und Boden«. Rassenideologie und Agrarpolitik im Staat Hitlers, Idstein 1994.

41 Ein Koog ist eine zum Schutz vor Überflutungen mit einem Deich umgebene Niederung in Küstennähe.

›Volkskörpers‹ zu sein behaupten. Damit werden die Bilder zu Handlungsanweisungen, die im Verbund mit vielen anderen Maßnahmen dazu beitragen wollen, einen neuen, den nationalsozialistischen Vorstellungen entsprechenden Menschen zu schaffen.

Gerade dieses Bildpaar ist es demnach, an dem sich die paradoxe und damit von vornherein zum Scheitern verurteilte Blickkonzeption in den Bildnisreihen von Erna Lendvai-Dircksen verdeutlichen lässt. Zum einen überhöht die Künstlerin ein mit fotografischen Mitteln sorgsam vermessenenes Menschenbild sowohl mythisch als auch utopisch, womit es eine ewige Gültigkeit beansprucht, die den Betrachter zwangsläufig ausschließt. Und zum anderen manifestieren sich in eben diesem Menschenbild im selben Moment Distinktions- beziehungsweise Zugehörigkeitskriterien der unmittelbaren Gegenwart, die im Betrachter den Wunsch und das Streben nach Identität wachrufen sollen, in ihrer Uneinlösbarkeit aber nichts als Vermessenheit sind. Oder, mit anderen Worten: Zwar übernehmen die ›Menscheninventare‹ von Erna Lendvai-Dircksen von ihren wissenschaftlichen Vorläufern sowohl die Idee der Klassifizierbarkeit des Menschen als auch das Klassifikationskriterium ›Rasse‹ und spitzen diese im Sinne nationalsozialistischer Ideologie zu. Zugleich aber unterscheiden sie sich maßgeblich, weil sie nicht als Devianzinventare konzipiert sind, die den wie auch immer gearteten ›Anderen‹ ausgrenzen, indem sie nur den von einer zuvor festgesetzten Norm Abweichenden zeigen, die Betrachterposition aber im Unsichtbaren belassen und damit gleichsam unausgesprochen als Definitionsmacht artikulieren. Wirksam werden sollten die im privaten Umfeld zirkulierenden Bildbände vielmehr wie das auf ungezählte Steckalben verteilte Corpus von Visitfotografien, das eine sich zusammengehörig fühlende Gemeinschaft – hier das Bürgertum des späten 19. Jahrhunderts, dort die von den Nationalsozialisten eingeforderte ›Volksgemeinschaft‹ – nicht nur abbildete und bestätigte, sondern überhaupt erst zu generieren half, und das obwohl die Betrachterposition de facto eine externe ist. Solch eine Fotografie aber befindet sich nicht im Modus des »So-ist-es-gewesen«. <sup>42</sup> Sie propagiert ein uneinholbares ›So-wird-es-sein‹.

---

42 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 86–87.